

Estructuras narrativas en el documental creativo: análisis de la obra *Bright Leaves* (Ross McElwee, 2003)

Sergio Cobo Durán
Universidad de Sevilla
cobosergio@us.es

Resumen: *La presente investigación aborda un estudio de caso concreto, la obra de no-ficción *Bright Leaves* del realizador norteamericano Ross McElwee. La investigación pretende descomponer narrativamente la misma para entender el tipo de ordenación que siguen sus estructuras. Se trata por lo tanto de un estudio de las estructuras narrativas de una obra en particular.*

Palabras clave: *documental creativo, estructuras narrativas, Ross McElwee*

Abstract: *This investigation focuses on a specific case study, the non-fiction work of American filmmaker Ross McElwee, *Bright Leaves*. The research aims to break down the same narrative to understand the type of organization structures that follow. It is therefore a study of the narrative structures of a particular work*

Keywords: *creative documentary, narrative structures, Ross McElwee*

1. Introducción al realizador

Nick Poppy, al inicio de una entrevista con Ross McElwee, niega la necesidad de hacer una introducción sobre el director ya que considera no necesitarla. Es suficientemente conocido por el cine independiente y el ámbito del documental en particular, argumenta. A pesar de ello, lo presenta de la siguiente forma: “McElwee has been making films for almost three decades –documentaries that mingle the personal, the historical, the cultural and the political, into splendid cinematic stewpots” (Poppy, 2004). En España, a día de hoy, sí que necesita una introducción ya que apenas es conocido a pesar de su repercusión internacional. De hecho, sólo es posible consultar una obra en edición bilingüe sobre el realizador, titulada *Landscapes of the Self. The Cinema of Ross McElwee / Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*, publicada en el año 2007 por dos profesores de comunicación de la Universidad de Navarra, Efrén Cuevas y Alberto Nahum García. A pesar del interesante punto de partida que supone esta obra, resulta ser demasiado sintética ya que la mayor parte del esfuerzo de los investigadores se centra en la traducción al español de muchos de los estudios ya publicados sobre y por el autor. Si bien, para la presente investigación se recurrirá a los textos originales, prestando especial atención a las únicas propuestas inéditas hasta el momento en castellano que dedican Cuevas, Catalá y Nahum García en este monográfico.

1.1. Algunas apuntes biográficos sobre el realizador

Ross McElwee nace en Carolina del Norte y es realizador de diez documentales. En la actualidad es uno de los realizadores más autobiográficos y más personales del panorama internacional de la no-ficción. “McElwee és un cineasta que es passeja i es bifurca tranquil·lament, obsessionat pel sud dels Estats Units, la terra de la seva infantesa. Sense fonamentar el seu cinema en la recerca formal, es lliura a fons per tal de revolucionar-ne la narració” (Filmoteca de Catalunya, 2009). Hay quien lo define como el padre de Michael Moore¹, aunque quizás lo más correcto sea considerarlo como el hijo de Richard Leacock y Ed Pincus (ambos profesores de McElwee durante sus estudios en el MIT). A través de diez obras de no-ficción escribe su autobiografía explorando las barreras del ensayo filmico personal, de este modo, utiliza la cámara como si de una pluma se tratase aunque de forma bastante diferente a la considerada por Alexandre Astruc y su concepto de *cámara-stylo*. Quizás más cercano al *cinéma vérité*, aunque a la misma vez alejándose de él, como veremos con más detenimiento. Aunque no todas sus obras son biográficas sí gran parte de ellas. Si en *Sherman’s March* comienza con la búsqueda de los efectos de las campañas políticas en la guerra civil de los Estados Unidos, acaba reflexionando sobre el amor y la soledad como consecuencia del reciente abandono de su mujer. Del mismo modo, lo que pretendía ser una reflexión sobre el nacimiento de su hijo, acaba convirtiéndose en profundas disquisiciones acerca de la muerte (también condicionado por el reciente fallecimiento de su padre). O en *Bright Leaves*, obra que veremos con más detenimiento en el análisis narrativo, donde importa más la historia autobiográfica

¹ Artículo aparecido en El País (09/02/2008) titulado “El padre de Michael Moore”. Para más información se puede consultar el link:

http://www.elpais.com/articulo/arte/padre/Michael/Moore/elpepuculbab/20080209elpbaba_t_9/Tes Fecha de consulta (28/01/2012).

que el tema del tabaco en sí. Así como en su última película de no-ficción *In Paraguay* donde las imágenes de la ciudad sudamericana son solo un pretexto para enseñarnos la adopción de su segundo hijo. Dice Nahum García que McElwee “expresa en varias ocasiones su preocupación por la verdad del discurso audiovisual y por el acto de filmar como presagio de cuanto se acaba” (Nahúm García, 2007: 79). En el centro de esa constante autobiográfica surge el sur como lugar idílico, una especie de paraíso que se transmite a través de una cosmología profundamente sureña a la que se refiere Cheshire, a propósito de *Bright Leaves*, “the South appears as Eden, which gains its idyllic glow only in retrospect, defined by the shadow of some enticing Serpent -be it slavery or war or even tobacco” (Cheshire, 2004: 31). En la misma línea y remarcando esas profundas raíces sureñas, Hawkings (2005) afirma que, quizás la obra de McElwee es lo más cercano que se puede llegar sobre un cine del sur de los Estados Unidos. Ya que es un retrato como ningún otro, tanto de las personas de la zona como de sus diferentes acentos. En definitiva podemos considerar que el cine McElwee se presenta como un relato sureño profundamente cargado de autobiografía.

1.2. Algunas puntualizaciones sobre la obra: *Bright Leaves*

Bright Leaves (2003) es una película de no-ficción filmada en treinta y cinco milímetros, con una duración de ciento treinta y cinco minutos. Su inicio estuvo motivado por el interés en hacer una película centrada en el tabaco y el tabaquismo pero pronto acabaría buscando su relación autobiográfica. *Bright Leaves* ha sido seleccionada para el Festival de Cine de Cannes, Toronto o Nueva York entre otros muchos festivales internacionales. Es una obra que veremos con más detenimiento y que servirá de ejemplo para ilustrar la presencia de estructuras narrativas en el documental creativo, unas estructuras que son reconocidas por investigadores como Charles Warren y que se ilustra a la perfección en el siguiente texto hablando de la obra de McElwee:

Important to what I am thinking about here is linearity, movement, one surprising thing happening after another, the surprise overturning the work and casting it in a new direction. And surprise in music and in most film –even documentary (more of this in a moment) –comes within a structure important to grasp. McElwee film suggest structures, even comparison to established genres, such as romantic comedy (Warren, 2009: 93).

Como vemos no sólo es una realidad hablar de estructuras narrativas del cine de no-ficción sino incluso una necesidad. Es por ello que un trabajo como este, centrado en establecer un modelo teórico que sistematice las diferentes estructuras posibles en el género, se convierte en una herramienta pionera y útil para investigadores de narrativa audiovisual.

1. Resumen argumental y estructura de existentes

En cuanto al estudio de los existentes hay que realizar una división en primer lugar entre los personajes y los ambientes, atendiendo a la categorización que establece Casetti (2001), la cual comprende un triple criterio: anagráfico, relevancia y focalización. Si bien nos encontramos con hasta diecisiete existentes, pronto vamos a

descubrir que en realidad solo actúan como ambientes en la mayoría de los casos y que los personajes, interesantes y analizables como tales, no son más de cuatro – entre los que se incluirá al propio realizador –. De este modo, para sistematizar más el análisis de los mismos, vamos a comenzar con la mayor parte de los existentes que sí respetan el criterio anagráfico pero que no son relevantes desde el punto de vista de la focalización o de la acción narrativa.

Mac Lackey, se nos presenta como un historiador extraoficial de Statesville. Cuenta información sobre la historia del bisabuelo del realizador aunque en realidad no añade información novedosa que no sea presentada por el director-narrador, por lo que su función es más la de aportar la opinión de un “experto” que la de ayudar a que la historia avance.

Howard McPherson es un empresario del tabaco que nos presenta sus plantaciones tabacaleras, lo vemos cómo recolecta, no resulta interesante más allá de su entorno laboral. Alan Gurganus es un escritor amigo del director que aporta información sobre la industria del tabaco, es un existente más que añade datos sobre el negocio tabacalero. James McDougal, al igual que los personajes anteriores, continúa aportando información sobre el negocio del tabaco, en este caso acerca de las antiguas subastas que se realizaban de lo recolectado. Robbie Jackson relata que su familia ha tenido problemas de salud con el tabaco y nos cuenta su vivencia personal con la adicción. Mark es el marido de Charleen, si bien ella sí tiene bastante relevancia en el relato, él solo aparece en el cementerio visitando a un familiar fallecido como consecuencia del tabaco.

Brian y Emilly son una pareja que quieren dejar de fumar y son filmados en su intento, los vemos antes de casarse, incluso durante la boda y después en un seguimiento personal para ver si consiguen dejarlo aunque finalmente no lo conseguirán. David Williamson es el retrato de un antiguo fumador que sí consiguió dejar el hábito, Paula Larke, en cambio, es uno de los familiares de víctimas de cáncer de pulmón por culpa del tabaco, un caso bastante peculiar ya que no fue fumador directo sino pasivo.

Patricia Neal es la famosa actriz de Hollywood ganadora de un Oscar en el año 1963 por *Hud* (Martin Ritt, 1963) aparece representada de manera doble durante la película: como personaje de ficción en los insertos de *Bright Leaf*, los cuales veremos con más detenimiento en el análisis diegético, y como entrevistada en película de no-ficción respondiendo a las preguntas del realizador. Doctor Herman es uno de los doctores encargados de la sección de cáncer del hospital universitario de los Duke, nos muestra la zona del hospital donde se concentran los fumadores y lo vemos atendiendo a diferentes pacientes.

Maria Fitzsimmons es la viuda del autor de la novela *Bright Leaf*, en la que está basada la película interpretada por Patricia Neal y Gary Cooper. Es entrevistada por McElwee pensando que puede tener información acerca del personaje de la novela que relaciona con su bisabuelo. Si bien, este primer grupo de existentes pueden ser considerados personajes por cumplir el criterio anagráfico quedan lejos de ser personajes completos ya que a nivel de focalización y de relevancia en la historia no tienen suficiente valor.

Sin embargo, nos encontramos con un segundo grupo de personajes que no sólo cumplen el requisito anagnóric, además son relevantes en el desarrollo narrativo de la historia. Charleen es el primero de ellos, fue profesora del realizador y le ayuda a hacer su película, es uno de los personajes utilizados de forma recurrente por el director. Un recurso narrativo que parece asociado a la ficción pero que McElwee nos recuerda que es igualmente válido para textos factuales. Es sin lugar a dudas una muestra más de no renunciar a los recursos narrativos en los textos considerados de no-ficción. Su antigua profesora además es la protagonista de su primer largometraje de no-ficción titulado como ella misma, *Charleen* (1977), y que cuenta la vida del personaje femenino. En el caso de su presencia concreta en *Bright Leaves* no solo es relevante su presencia como rol, en lo que a marca autorial se refiere, además ayuda a que la historia avance, posibilita al director realizar entrevistas, le sirve de chófer e incluso actúa como personaje.

La presencia de Vlada Petric es muy interesante desde el punto de vista narrativo, no solo por la repetición de roles en la inclusión de antiguos profesores o expertos en cine, sino por las reflexiones que el propio personaje realiza. Será analizado de forma más detallada en el análisis diegético ya que junto al realizador reflexionan sobre la creación de la propia obra de no-ficción, la inclusión de material de archivo o las referencias al cine-ojo de Vertov. A través de su entrevista hace al espectador partícipe de la autoconciencia de la obra y su filmación, por lo que como veremos en el análisis diegético de las estructuras funciona a un nivel metafílmico.

A continuación nos encontramos con un grupo de personajes que pueden ser incluidos en un bloque llamado presencia familiar. Es habitual en la obra del realizador incluir a sus propios familiares como personajes activos, es este caso específico es la presencia de sus primos: John McElwee y Elisabeth King. Los cuales añaden información sobre la historia central de la obra, es decir, la relación existente entre la película de ficción *Bright Leaf* y su bisabuelo. O el caso del hijo del director, Adrián McElwee, el cual aparece (como el caso de Charleen) como un personaje repetido a lo largo de su filmografía y que funciona también a un nivel metafílmico (Imagen 1). No solo por la explicitación de los elementos técnicos para el espectador, además, sus puntualizaciones a través del empleo de la voz *over*. O la relación entre padre e hijo sobre la que McElwee reflexiona junto a los espectadores y que juega un papel relevante en la estructura narrativa de la obra de no-ficción. Del mismo modo hay que prestar una especial atención a la figura de Ross McElwee, la cual será analizada con más detenimiento en el nivel de la enunciación y las estructuras enunciativas, ya que ocupa todas las figuras vicarias posibles en la narración y se representa a sí mismo como el personaje principal de su obra (Imagen 2).

Imagen 1



El modelo de mundo utilizado se corresponde con el de realidad efectiva, el cual es captado por el realizador de forma directa por lo que no duda en mostrarnos tanto la cámara como los micrófonos. Dentro de este modelo de mundo de realidad efectiva es posible incluir un mundo de ficción verosímil, a través de la inclusión de material de la película *Bright Leaf*, pero que no modifica la impresión general de encontrarnos frente a la realidad capturada, por ello frente a un modelo de mundo de realidad efectiva. En cuanto al estudio de los personajes hay que considerar que no tienen la suficiente entidad como tal para poder realizarse un análisis actancial de los mismos, a excepción por supuesto del propio narrador. Es por ello, de igual modo, que es muy complicado calibrar sus roles como consecuencia de la constante atomización de las diferentes subdiégesis.

Imagen 2



2.1. Estructura de la historia

La estructuración diegética está dividida en dos puntos referenciales: el primero de ellos en función de su composición temporal hace referencia a las posibilidades que tiene el discurso para resituar los acontecimientos de la historia a sus intereses. El cual incluirá tanto la ordenación, la duración como la frecuencia. El segundo de los puntos clave es la composición diegética en la que destacaremos tanto el tema, la trama o las principales estructuras existentes en el texto. No se realizará únicamente una descripción de las estructuras sino que se trazará un mapa esquemático que sistematice las principales estructuras presentes en este relato. Asimismo no se olvidará un repaso a las transformaciones como variaciones estructurales ya que modifican la resolución narrativa de la historia.

3. Estructuras enunciativas

3.1. Composición temporal

La composición temporal se desarrolla bajo una ordenación anacrónica, lo que hace perder el orden de la historia. De este modo se puede hablar de una absoluta carencia

de relaciones cronológicas definidas como consecuencia de un orden pervertido, por lo que hay que hablar de una estructura no cronológica. Una composición que se presenta como el resultado de mezclar diferentes momentos relevantes en la vida del realizador pero que no guardan una coherencia temporal. La inclusión de las entrevistas parece seguir un orden cronológico lineal pero la constante utilización de material preexistente al texto borra las posibles marcas cronológicas, lo que provoca una mezcla temporal y nos obliga a definir la ordenación del texto como anacrónica ya que se acaban perdiendo las referencias lógicas y coherentes de ordenación temporal.

Esta mezcla de tiempos establece una primera distancia entre enunciación y enunciado, obligándonos a contemplar no solamente la existencia de un discurso circulando claramente a través de las imágenes, sino también la de un territorio operativo en el que se distribuyen las formas de una maniobra que combina la realidad objetiva con el mundo subjetivo (...) el imperfecto es un tiempo verbal que expresa un proceso descriptivo, puesto que brinda la situación, el contexto, el marco, las circunstancias, si bien en general la historia que expresa no avanza (Catalá, 2007: 113).

Respecto a la duración temporal, que se puede definir como la relación entre la duración real y la duración aparente, es decir, la equivalencia entre la extensión efectiva y la sensación perceptiva de la extensión. Se recurre con bastante frecuencia al empleo de elipsis narrativas, aunque la ausencia de música en gran parte de la película provoca que la cadencia y el ritmo de la obra disminuyan, por lo que en ocasiones da la impresión que estamos ante una escena o real. La frecuencia temporal en cambio es múltiple ya que se representa muchas veces lo que en realidad ha ocurrido muchas veces, ya sea en el caso de fumadores, enfermos tratados o empresarios de la industria del tabaco.

3.2. Composición diegética

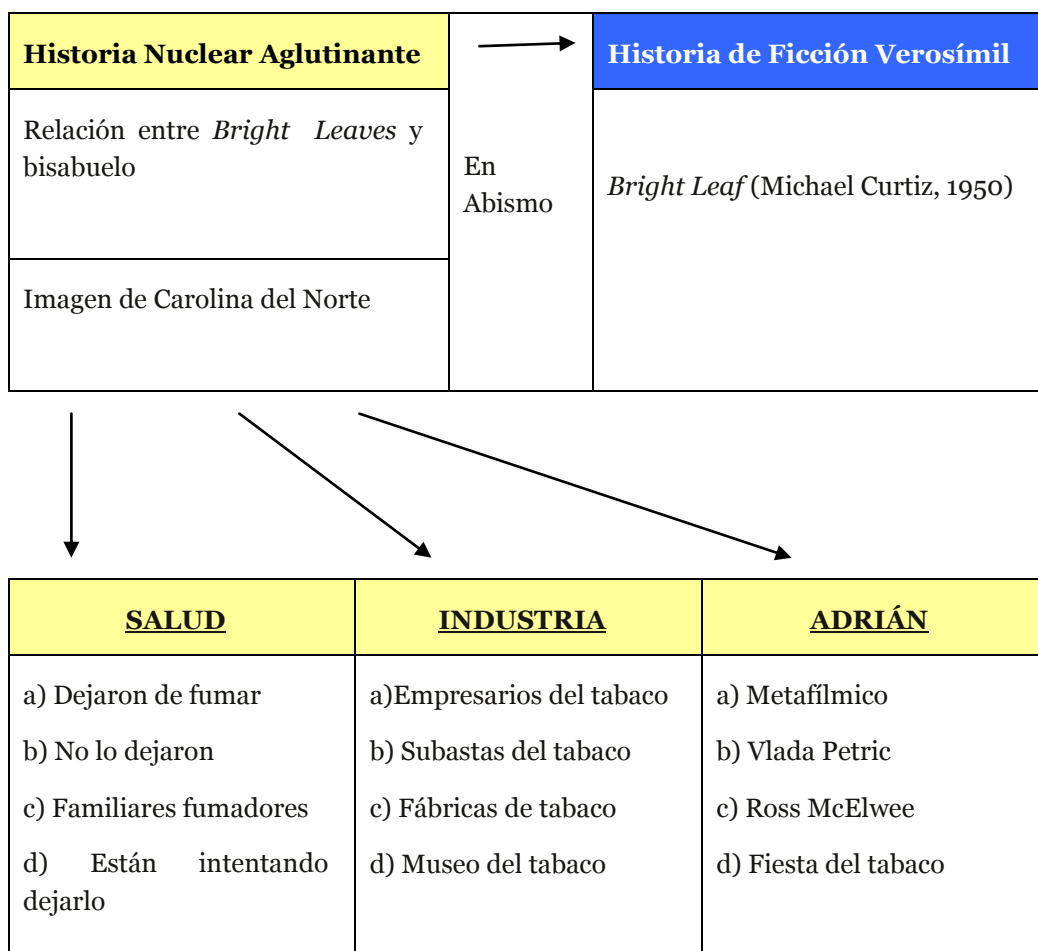
En cuanto al estudio de la composición diegética de la obra *Bright Leaves* hay que destacar que nos encontramos frente a una división en bloques narrativos ya que no se puede hablar de episodios porque estos no tienen una unidad narrativa en sí misma. No son independientes, ni tienen un principio y un final marcados. Estos bloques narrativos se presentan a través de un hilo argumental no definido claramente, por lo que sufren varias interrupciones durante la obra. De hecho, en el empleo de estos bloques, en ocasiones se emplean formatos diferentes, como las películas caseras o la ficción de *Bright Leaf*. Un tema sobre el que McElwee va a reflexionar junto a Vlada Petric en una muestra más de la autoconciencia metafílmica del realizador.

Los principales temas presentes en la película se podrían sintetizar en dos: a) la relación que une a su bisabuelo con la película de Hollywood *Bright Leaf*. b) la industria del tabaco y su retrato en Carolina del Norte durante toda la película, con especial atención a la inclusión de números musicales. En cambio, respecto a las tramas hay que desarrollar más los temas generales propuestos, por lo que se debe hablar de la salud, la industria del tabaco y la historia de su hijo Adrián.

En cuanto a la ordenación y las estructuras el tema parece complicarse algo más. En primer lugar hay que hablar de una historia nuclear aglutinante, constituida por la relación de la película de ficción *Bright Leaf* y su bisabuelo, además de la latente

representación de Carolina del Norte. Esta historia nuclear aglutinante a su vez está coordinada con una estructura de cajas chinas o en abismo con una ficción verosímil, la película *Bright Leaf* en sí misma. Encontramos a continuación tres bloques narrativos en los que la historia nuclear principal se descompone que serían: la salud, la industria del tabaco y la historia de su hijo Adrián, que a su vez es una historia metafílmica junto a la inclusión de Vlada Petric y la reflexión sobre cómo se hace una película de no-ficción. Cada uno de estos tres bloques narrativos a su vez se descompone en varios bloques narrativos que actúan como pequeñas historias atómicas subordinadas al tema que ocupa. A continuación podemos ver un pequeño esquema que sintetiza las principales estructuras narrativas presentes en la obra de *Bright Leaves*.

3.3. Gráfico de las estructuras narrativas presentes en *Bright Leaves*



Tal y como podemos ver en el gráfico anterior, cada uno de los tres subtemas en los que se divide la historia nuclear aglutinante a su vez se divide en diferentes subtemas que vamos a ver de forma más detallada. En primer lugar el bloque de la salud se divide de forma atómica en cuatro subapartados:

- a) Entre los que dejaron de fumar (entrevista con David Williamson).
- b) Los que nunca han podido dejar de fumar (el caso de Kerry ingresada en el hospital o limpiadora que empezó a las trece años a hacerlo).
- c) Familiares que han tenido problemas con el tabaco (Charleen y su marido visitan a Becky en el cementerio fallecida de cáncer de pulmón. Paula Larke ha perdido a su madre por culpa del tabaco).
- d) Están intentado dejarlo (el seguimiento a Brian y Emilily).

El bloque de la industria del tabaco se subdivide a su vez en cinco historias atómicas que dependen de su bloque principal.

- a) Empresarios tabacaleros (Howard McPherson nos enseña sus plantaciones y explica cómo funciona el negocio).
- b) Subastas de tabaco (James McDougal es el director de una subasta de tabaco, explica cómo funciona).
- c) Fábricas de tabaco (vemos los exteriores de una fábrica de tabaco en Carolina del Norte).
- d) Visita al museo del tabaco; e) celebración del cincuenta aniversario de la Fiesta del Tabaco (diferentes entrevistas a antiguas reinas y a gente que acude a celebrar).

El tercer bloque es el que incluye la historia de Adrián y el más interesante desde el punto de vista de la narrativa audiovisual, por el hecho de que se trata una referencia metafílmica, lleva a su hijo a filmar al hospital para que comprenda la gravedad de la adicción al tabaco. El propio realizador hace al espectador consciente de la filmación de la película y le muestra los medios técnicos necesarios para la grabación. Dentro de este bloque habría que incluir la reflexión que realiza McElwee junto al historiador Vlada Petric, ambos reflexionan sobre las posibilidades del cine de no-ficción en general y sobre esta obra en particular. La discusión sobre la forma de la película incluida en la propia obra es un hecho muy interesante ya que revela al espectador detalles acerca de su filmación.

En cuanto a las transformaciones como variaciones estructurales hay que hablar de un final por suspensión, no se resuelve nada, no se encuentra una solución clara al tema inicial planteado, esta aparece insatisfecha y abierta. Como vemos, la no-ficción puede estructurarse tanto o más que los propios textos ficcionales, en este caso concreto destaca la revelación de la intriga final, un recurso que habitualmente está reservado a la ficción pero que vemos como también aparece en textos de no-ficción. El realizador no habla en ningún momento de la existencia de una novela en la que está basada la película *Bright Leaf*, de hecho durante toda la obra se dedica a investigar la película con el mismo nombre y solo llegando al final del documental revela la existencia de la novela.

Por lo tanto respecto al estudio de las estructuras narrativas en *Bright Leaves* podemos hablar del empleo de las estructuras narrativas de la ficción empleadas en la no-ficción que aparecen ordenadas en función de criterios diegéticos en distintos bloques narrativos.

3.4. Análisis de las estructuras enunciativas

En cuanto al análisis de las estructuras enunciativas hay que centrarse tanto en la consideración de las figuras reales como las vicarias. Las figuras reales más usuales son director y guionista, que en este caso concreto coinciden con Ross McElwee. Mientras que las figuras vicarias presentan más posibilidades combinatorias y se caracterizan por sustituir a las personas reales dentro del texto. Son tres las principales figuras vicarias presentes en un texto audiovisual: sujeto institucional, sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, que además en el caso de *Bright Leaves* también coinciden con el realizador de la obra. El narrador es homodiegético e intradiegético ya que no solo está incluido en la obra como un personaje más sino que además está representado icónicamente en la figura del director. Precisamente su inclusión como narrador y personaje se presenta como el método empleado por el realizador para controlar las evoluciones temporales, “un tiempo que se reconstruye a partir de la mirada de la cámara y que desde las imágenes melancólicas que ésta produce se despliega en formaciones diversas por las que se deslizan los comentarios del autor” (Catalá, 2007: 115). Del mismo modo, la presencia del narratorio aparece en las constantes referencias que se hace al espectador:

- a) a través de planos explícitos del director enfocando (imagen 3);
- b) de la presencia del director como un personaje más, integrado, con la presencia de la cámara en escena (imagen 4).

Además de los emblemas de la enunciación representados en la cámara como objeto capaz de la filmación o la presencia de un vídeo y un televisor para incluir diegéticamente la película de ficción verosímil, *Bright Leaf*, dentro de un mundo de realidad efectiva (Imagen 5).

Imagen 3



Imagen 4



Respecto a la imagen cuatro es interesante no solo por la representación del propio autor como personaje presente en el texto sino como personaje acompañado por la cámara e incluido a través de un espejo, de la que afirma Keane que es algo así como *Las meninas* de Velazquez:

The shot is a kind of play on Velasquez's famous painting *Las meninas*, and rightly enough, the most explicitly Vertovian image in the film. In it, we see Ross to frame Leith, his head blocked from view by the camera as he looks through its lens, to a point inside his motel room. In the center of the frame, we view a mirror reflection of the image we view, in a rectangular frame within the frame (Keane, 2009: 77).

Imagen 5



El punto de vista es cognitivo-figurado y la focalización es interna y subjetiva ya que vamos conociendo los diferentes datos que unen la historia de su bisabuelo con la película *Bright Leaf* al mismo tiempo que el realizador va filmando el documental. Así como también encontramos diversos estilemas de autor.

- a) La preocupación constante por detener el tiempo.
- b) Las persistentes referencias autobiográficas.
- c) La inclusión de personajes conocidos de su filmografía como Charleen o su propio hijo Adrián.

d) La repetición de imágenes utilizadas en otras obras, como el vídeo de su padre enseñando a su hermano a suturar presente en *Backyard*.

4. Banda de imágenes auditivas

En cuanto al uso de la voz del narrador es interesante remarcar que la cadencia y énfasis es bastante diferente a cuando se representa como personaje. Como narrador se escucha a un personaje más seguro, más firme y a la vez más reflexivo. Utiliza los silencios intencionados, cargados de voluntad por lo que son muy expresivos ya que además son intensificados por la ausencia de música. Los ruidos y los efectos son reales, en relación con la representación de un mundo de realidad efectiva, escuchamos el sonido del ruido de las hojas, de los insectos o de los pájaros. Como una excepción es el inserto de un “click” cuando corta en la entrevista con Patricia Neal que se sale de lo normal, un uso de efecto innecesario y que no realiza más en toda la obra. La música es diegética, a excepción de los créditos finales, aunque también podría serlo ya que es la misma que vemos interpretando a un coro, está siempre justificada por lo que vemos la procedencia de la fuente. El empleo de la música tiene gran relación con la historia aglutinante de la representación de Carolina del Norte.

Es una música sureña que representa los valores de identidad propios del sur de los Estados Unidos, por ello es significativo que se incluya música en las iglesias, las subastas de tabaco y sobre imágenes de la esclavitud, temas que han sido clave en la evolución histórica del territorio. De este modo se puede afirmar que la inclusión de estos números musicales obedece a una clara intención narrativa del realizador por mostrar valores propios de identidad de la región de Carolina del Norte.

5. Conclusiones

En el caso de *Bright Leaves* en particular y de Ross McElwee en general se puede afirmar que nos encontramos ante textos de no-ficción que representan un modelo de mundo que se correspondería con el de realidad efectiva pero que narrativamente se comporta como si de un mundo de ficción verosímil se tratase. De hecho solo hay que detenerse en la cantidad de recursos narrativos presentes en la obra, incluso más que en la mayoría de las películas de ficción verosímil. Por destacar alguno de ellos, no es habitual encontrarnos con una figura de narrador homodiegético e intradiegético en el cine de ficción verosímil. De igual modo, no resulta muy común el empleo constante de emblemas de la narración que hacen al espectador parte activa y determinante en la construcción narrativa de la obra.

Por lo tanto y una vez concluido este primer análisis se puede afirmar que existen estructuras narrativas en el cine de no-ficción, al menos del mismo modo que se representan en la ficción. Según este análisis concreto nos encontramos con una ordenación atendiendo a bloques narrativos distribuidos en función de diferentes diégesis. Por lo que en realidad la verdadera ordenación de esta obra estaría condicionada por un reparto diegético. A riesgo de precipitarnos, pero tomando este análisis de modo exploratorio para posteriores trabajos podemos afirmar que el cine de no-ficción es un discurso construido y como tal necesita establecer unas pautas o

convenciones respecto a su formación. En esa misma línea, por lo tanto encontramos posible, no solo localizar, sino incluso proponer y establecer un sistema en función de la utilización y ordenación de estas estructuras narrativas, intentado acabar así con la absurda tendencia a negar la existencia de una forma propia. «Los documentales no tienen una estructura determinada, así que la duración, forma y contenido están abiertos a la interpretación individual» (Yorke, 1991: 144). Al igual que en el discurso de ficción, nos encontramos ante un discurso que necesita de una ordenación narrativa para que el texto tenga un sentido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASETTI, Francesco (2001): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.
- CATALÁ, Josep María (2007): “El hombre de la cámara” en CUEVAS Efrén; GARCIA, Alberto (2007): *Landscape of the Self. The Cinema of Ross McElwee. Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.
- CHESHIRE, Godfrey (2004): "Roots: Nonfiction Filmmaker Ross McElwee Goes Home Again with 'Bright Leaves', a Lyrically Circumspect Look at his Southern Birthright." *Film Comment*, July 2004, Vol. 40, Iss. 4 pg. 30-33.
- CUEVAS Efrén; GARCIA, Alberto (2007): *Landscape of the Self. The Cinema of Ross McElwee. Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.
- FILMOTECA de Catalunya (2009): “Ross McElwee” en Programa especial. *Suplement* del núm. 3. 3-8 febrer 2009.
- HAWKINS, Gary (2005): "Life Studies, Ross McElwee's Slowing of Time". En *The Oxford American*, Winter 2005.
- KEANE, Marian (2009): “Reflections on *Bright Leaves*” pp.73-82. En ROTHMAN, William: *Three documentary filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. Suny Press
- NAHUM GARCÍA, Alberto (2007): “El viaje interior. McElwee ensayista” en CUEVAS Efrén; GARCIA, Alberto (2007): *Landscape of the Self. The Cinema of Ross McElwee. Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias
- POPPY, Nick (2004): “I Am A Camera, Ross McElwee on First-Person Filmmaking” en *IndieWIRE*, Agosto de 2004.
- WARREN, Charles (2009): “Surprise and Pain, Writing and Film” pp.91-102. En ROTHMAN, William: *Three documentary filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. Suny Press.
- YORKE Ivor (1991): *Principios básicos del reportaje televisivo*. Madrid, Centro de Formación RTVE.